

narrador es sustituida por la iniciativa personal, tendiendo a confundirse los roles de espectador, actor y autor. El territorio de esta nueva imagen virtual es el ciberespacio, un espacio figurativo inmaterial, transitorio y efímero, que invita al «nomadismo alucinatorio del operador» (166-7). El ciberespacio está abierto a la libre navegación, el operador puede hacer su propio camino virtual siguiendo encrucijadas y sorpresas, y por ello para Gubern, el ciberespacio es una imagen-escena que siempre esconde detrás un laberinto. Gubern sostiene que la realidad virtual supera la cultura de los simulacros tradicionales e inaugura la cultura alucinatoria de la simulación. La realidad virtual representa una forma sintética de representación icónica: la escena laberíntica, en la que la imagen icónica es perceptualmente hiperrealista pero ontológicamente fantástica. A su vez, Gubern nos advierte con cautela que la actual cultura hipericónica impone una «abrumadora colonización técnica, industrial e imaginística del planeta. No se es libre cuando se vive en el interior de un sueño ajeno y no se es consciente de ello» (179).

La claridad conceptual del análisis de Gubern, maestro en la creación de un lenguaje sintetizado y de gran rigor conceptual, queda sin embargo a veces un poco enmarañada por un excesivo afán academicista. El estudio de Gubern en su conjunto a veces se asemeja, curiosamente, a la doble naturaleza de la imagen estudiada, y así en sus mejores momentos resultará clarividente, lúcido e iluminador, de gran transparencia expresiva, y en otros parece perderse en el laberinto críptico de la vieja semiología de afán taxonomista y nominalización, siempre deudora de su impulso cientifista demasiado dependiente de la homología lingüística.

Por último, es necesario destacar una singular muestra de un lenguaje retórico caduco producto de una inercia antifeminista probablemente inconsciente, en la desafortunada comparación de los movimientos artísticos que duran una o dos temporadas «como la longitud de las faldas de las señoras» (38). Estos son, sin embargo, reparos menores que no deben desalentar al lector y no empequeñecen en absoluto el alcance del estudio. El libro de Román Gubern, en resumen, es una valiosa aportación y una invitación a la reflexión teórica sobre la enorme importancia de la representación icónica atendiendo a sus fundamentos artísticos, ideológicos, tecnológicos y culturales en nuestra configuración simbólica de la realidad.

Michigan State University

JOSÉ COLMEIRO

Jordi Balló y Xavier Pérez. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 1997, 361 pp.

*La semilla inmortal*, al igual que la edición príncipe catalana, *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema* (Barcelona, Empúries

1995), deriva su título del drama *Fedro* de Platón. En el epígrafe que encabeza la traducción castellana que aquí se reseña, Sócrates dice a aquél: «Pero mucho más excelente es ocuparse... de esas cosas cuando alguien... plante y siembre palabras con fundamento, capaces [de ser] canales por donde se transmite... esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee...» (9). En su esquemática introducción Balló y Pérez pasan a apuntar que cada uno de los veintiún capítulos que constituyen su libro se vertebra en «un tema universal» y dedica «una atención especial a la obra teatral, mítica, literaria o de la tradición oral donde mejor ha tomado forma dicho tema y al modo como se han transformado en films diferentes...» (13). Pero más que un «descenso al infierno de la creación» (13) como afirman los autores, este «retorno al futuro» historiográfico resulta ser un sugestivo crucero de placer que, fondeado en los fastos de la literatura, intenta, desempolvando antiguos relatos paradigmáticos, franquear para el lector cinéfilo las puertas de la resonancia y plasmación de estos supuestos gérmes en la pantalla plateada.

Ocho de las «semillas» provienen de la mitología y literatura greco-latinas (Jasón y los argonautas, la *Odisea*, la *Eneida*, etc.), siendo cada una el objeto de un capítulo. Este énfasis se justifica, ya que Balló y Pérez creen que muchos de los mitos cinematográficos se han nutrido de los de la Antigüedad. Como los demás capítulos, éstos se inician con un repaso de la trama y un análisis de los personajes principales en cuestión, un refrescar la memoria que puede molestar al estudioso, pero que facilitará la comprensión de la metamorfosis fílmica de los grandes relatos y personajes para el no iniciado. Asimismo, se dividen en apartados más o menos extensos que desgranar distintos aspectos de las evocaciones cinematográficas de aquellos cantares de gesta. Así, el *Argos*, el barco de Jasón, se divisará en las caravanas de carromatos del Lejano Oeste o las naves espaciales de celuloide; o el regreso de Ulises reaparecerá en películas como *El retorno de Martin Guerre* o *Nacido el 4 de julio*; o la fundación de una nueva patria —tema de la *Eneida*— podrá descubrirse en la busca de El Dorado (*Aguirre, la ira de Dios*) o una tierra de promisión en el *western*. Otros cinco capítulos dispersos por *La semilla inmortal* se centran en los grandes héroes y heroínas de la Antigüedad y su simbología —Antígona, la mártir; Orestes, el revolucionario; Orfeo, el romántico delirante; Edipo, el culpable y Prometeo, el ser artificial— una sólida plataforma sobre la que proyectar su evolución literaria y fílmica. Cual Aracne, los autores desmadejan convincentemente los a menudo laberínticos hilos que han hallado entre antaño y hogaño. Un ejemplo: El monstruo de Frankenstein de Mary Shelley, un Prometeo del novecientos, sigue representando una «crítica al progreso científico» (278) en la cinematografía del siglo xx, incluso en sus múltiples versiones de la serie B. El papel genesiaco de la mitología y literatura grecolatinas en el cine junto con el ilustre abolengo de las estrellas quedan ampliamente sondeados en *La semilla inmortal*.

Al parecer, este estudio se organiza avanzando por una tenue línea cronológica. La aproximación inicial a la Hélade se sucede, pues, con dos indagaciones en torno a dos «intrusos» de ascendencia bíblica y sus variantes cinematográficas. El primero es el Mesías, símbolo de la necesidad de un líder: Jesús Cristo, Espartaco, Gandhi, Malcolm X, etc., todos protagonistas de una o más películas. El segundo es el Maligno y sus múltiples mutaciones fílmicas: Drácula, el omnicidio nuclear, el psicópata e incluso el tiburón. Otros seis capítulos se dedican a los diferentes tipos de amor; análisis que se lleva a cabo rastreando sus figuras más representativas a lo largo de los anales de la literatura universal. La comedia de Shakespeare —*El sueño de una noche de verano* (el amor voluble) y sus personajes animalescos se vinculan con el recurrente cuento de la Bella y la Bestia (el amor redentor). *Romeo y Julieta* (el amor prohibido), del bardo británico abre el paso a capítulos sobre Don Juan, Madame Bovary y la Cenicienta, figuras fundadoras, respectivamente, del amor seductor, adúltero y triunfante. Los autores recalcan que el amor es la gran pasión de los hombres y las mujeres de Occidente a la par que un filón inagotable que los cineastas vienen explotando en su búsqueda del taquillazo.

El poder del amor se enlaza hábilmente con el *leit-motiv* del ansia de distintos tipos de poder presente en otros personajes literarios arquetípicos como Macbeth, Fausto, y el doctor Jekyll y Mr. Hyde y sus sucesores cinematográficos. Todos son representantes no sólo de la ancestral voluntad del poder que padece el ser humano, sino de sus continuas crisis existenciales y metafísicas. Estos dilemas se conectan con el enigma de nuestra identidad u origen (el ya mencionado *Edipo* de Sófocles y sus manifestaciones cinematográficas [*Recuerda* —*Spellbound*— de Hitchcock, por ejemplo]) o asimismo con el porqué de nuestra existencia descrito por Kafka en *El castillo*. En uno de los capítulos más interesantes de *La semilla inmortal*, los autores dilucidan cómo esta novela inspirará toda una filmografía parakafkiana que revelan en películas como *Tiempos modernos* de Charlie Chaplin, *El dormilón* de Woody Allen o *Blade Runner* de Ridley Scott.

La ingente galería de mitos, arquetipos y films de *La semilla inmortal* se completa con dos capítulos que vuelven a cimentarse en la mitología helénica —la vida artificial de Prometeo/Pígmalión y la desesperación errante de Orfeo. Aparentemente, el regreso al mundo griego pretende anclar este periplo jalonado de estimulantes y reveladoras exégesis. Pero el lector termina a la deriva, puesto que por desgracia Balló y Pérez han optado por no rematar *La semilla inmortal* con un capítulo final que amarre bien sus conceptos.

A pesar de este final infeliz, esta investigación de patrones argumentales, *leit-motivs* y estructuras literarias básicas en la pantalla grande, junto con la explicación de las argucias de los cineastas para explotar y reelaborar estas «semillas», enseña deleitando. Si bien algunos mitos cla-

ves —el bíblico Job y el legendario Rey Arturo— brillan por su ausencia, es evidente que los autores al equiparar los films de una pléyade de célebres directores con sus matrices mitológicas y literarias, han llegado a deslindar la diversa fortuna que han corrido estos mitos en el cine. Gracias a un estilo ameno y constantes remisiones que refuerzan sus apreciaciones, Balló y Pérez logran traspasar su regocijo a las páginas de esta bonita aventura indagadora e intertextual —avalada por formidables índices bibliográficos y filmográficos—, portadora también de una extensa gama de materiales e ideas que a su vez proporcionará al común de los lectores y al especialista un conocimiento más profundo del séptimo arte.

Oregon State University

GUY H. WOOD

## CREACIÓN

Olga Guirao. *Adversarios admirables*. Barcelona, Anagrama, 1996, 206 pp.

Con motivo del inminente desahucio que va a desalojarlos del barrio céntrico donde viven, Teresa Pascual empieza a recordar —a manera de largo *flash-back*— su vida con Simón de Sales, catedrático de latín de enseñanza media que «a la postre ganaba un sueldo insignificante» (21). Los dos exponen sus propios pensamientos y sus propias vivencias desde el momento en que se conocieron, turnándose en el soliloquio —tanto en la primera como en la segunda parte— de manera estricta y rigurosa (Teresa concluye el primer fragmento; Simón empieza el que sigue), pero no cabe duda de que es la mujer la que lleva la voz cantante: no solo con una charla de unas cien páginas —contrapuestas a las cincuenta de su marido—, sino también interviniendo seis veces —en lugar de las cinco de Simón—, para rematar su rememoración con la perplejidad de quien no consigue entender por completo los sentimientos que pudieron unir a dos personas tan dispares como ellos.

La doble, insistente búsqueda del tiempo ido, por parte de ambos, se transforma poco a poco en un análisis lúcido, amargo, encarnizadamente puntual en los recovecos de una atracción ciega [«Nada más dar con ella en el Ateneo, puse mis cinco sentidos en el empeño de seducirla y despaché los preámbulos sin ninguna solemnidad» (70)], en una pasión arrebatadora [«En aquella época deseaba a Teresa continuamente» (87)], en un amor sincero [«Me casé con ella porque la quería» (88)] que se vuelve lentamente egoísmo sordo e insensible [«¡El muy condenado estaba dispuesto a saltarse su rutina con tal de no dejarme entrar en ella!» (99)], hábito pesado e insolente [«nuestra vida en común transcurría con la precisión de un mecanismo, y lo que era más peligroso aún, creaba en torno a nosotros una atmósfera de inmovilidad circular» (106)], infi-